

Christina Parnell, Erfurt

"Wehe mir, wo bleibt die süße Revolution?" Fratzen der Utopie in der russischen Literatur der 20er Jahre

"Solange man den Menschen nicht tötet, lebt er unordentlich."

Andrej Platonov, Čevengur (Tschewengur), 1926-1929¹

Die russische Literatur und Kunst der 20er Jahre dieses soeben zu Ende gegangenen Jahrhunderts markiert in der russischen Literaturgeschichte eine Periode weltanschaulichen und künstlerischen Aufbruchs. Dabei waren im Aufbruch zugleich der Niedergang, im Subjektgewinn zugleich der Subjektverlust enthalten, und die Große Utopie geriet, Gewalt geworden, bereits in ihren Anfängen zur Antiutopie. Wie hat Literatur auf diese Ambivalenz reagiert?

Es waren Jahre der künstlerisch an das Silberne Zeitalter² anschließenden ungeheuren Vielfalt formaler Experimente, für die sich die kommunistische Gesellschaft im Marxschen Verständnis der "freien Entwicklung eines jeden als Bedingung für die freie Entwicklung aller"³ anzubieten schien.⁴ Und es waren Jahre einer noch möglichen weltanschaulichen Diskussion. Vor allem aber waren die 20er Jahre eine Zeit gewalttätig ausgetragener politischer Konflikte und sozialer Umwälzungen. In der Nachfolge von Februar- und Oktoberrevolution, Bürgerkrieg und Intervention und der Zeugenschaft von Entkulakisierung, Industrialisierung und dem Vorspiel der Kollektivierung konnte von einer "allgemeinen Erschlaffung der Lebenskräfte"⁵ nicht die Rede sein. Die in der Mehrzahl als Anbruch der Weltenwende verstandene Revolution erfuhr eine, wenn auch nicht ungebrochene, ästhetische Bejahung.⁶ Literatur und Kunst stellten sich in den Dienst eines Enthusiasmus' des Aufbaus, für dessen Bewältigung die marxistisch-leninistische Ideologie in der Regel das theoretische Rüstzeug bildete. Insbesondere betrifft das die Lehre vom Klassenkampf, der nach Lenin bekanntlich "ein Mittelding" zwischen "bürgerlicher und sozialistischer Ideologie" nicht zulässt⁷, und die Legitimierung von Gewalt

¹ Andrej Platonov: Tschewengur. Berlin 1990 (russ. Erstveröffentlichung: YMCA-Press 1972).

² Gemeint ist das Vierteljahrhundert zwischen der Zeit Alexander III. und dem Jahr 1917, das als beinahe mythologischer Begriff des rätselhaften, esoterischen und heiligen Künstlertums als Lebensschöpfung, als Höhepunkt ästhetischer und geistiger Kommunikation in die russische Literaturgeschichte eingegangen ist.

³ Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei II. London 1848.

⁴ Freilich betont z. B. Vadim Krejd in „Vospominanija o serebrjanom veke“ (Erinnerungen an das Silberne Zeitalter, Moskva 1993), dass die 20er Jahre noch vom Innovationsschub des Silbernen Zeitalters, insbesondere den Einflüssen des Symbolismus, Akmeismus, Futurismus gezehrt hätten, deren Repräsentanten noch am Leben waren, viele Kommunikationsformen noch existierten. Dieses „noch“ spielt einzig auf den Niedergang an, lässt die Anziehungskraft der Revolution außer Acht, die eine Vielzahl namhafter Autoren durchaus faszinierte und ihr Schaffen beeinflusste.

⁵ Vgl. Thomas Mann: Betrachtung eines Unpolitischen: Fischer, 1918.

⁶ Ich spreche hier von den im Lande verbliebenen Autoren. Eine nicht unwesentliche Zahl die Sowjetmacht ablehnender Intellektueller war bereits zu Beginn der Revolution nach Westeuropa emigriert.

⁷ Vgl. Wladimir Iljitsch Lenin: Was tun? (1902) In: Werke. Berlin 1955 ff.

als notwendigem Element der Diktatur des Proletariats.⁸

Lev Tolstojs⁹ Roman *Vojna i mir* (Krieg und Frieden), 1864, ist nach Arnold Zweig als „bedeutendstes Werk über den Krieg“ in die Weltliteratur eingegangen. Doch der Rückzug aus dem Schrecken, der für den Protagonisten Besuchov durch das Verweilen in der patriarchalischen Lebensform der fest gegründeten Familie Rostov hier noch möglich war, ist in der Hauslosigkeit der sowjetischen Lebensumstände nicht mehr möglich, die Form des Romanepos vermag die gesplitterten Welten nicht zu greifen¹⁰, dessen auf die Persönlichkeit bezogenes Freiheitsverständnis erscheint antiquiert. Die hochexplosive russische Wirklichkeit der 20er Jahre bietet der künstlerischen Umsetzung ein Gewaltpotential, das auch Dostoevskijs warnende Visionen vor terroristischer Gewaltherrschaft, so in seinem Roman *Besj* (Die Dämonen), 1871/72, übersteigt. Und auch Gorkijs Mutterwerk des sozialistischen Realismus *Mat'* (Die Mutter), 1906, das die Berechtigung revolutionärer Gewalt propagiert, ist aus einer Situation der Zerschlagung des Freiheitsanspruchs der Unterdrückten entstanden, also im Sinne der *Verteidigung* der Utopie.

Die gesellschaftliche Wirklichkeit der 20er Jahre hingegen zeigt den Prozess der *Umsetzung* der Utopie, und hier erweist es sich als Besonderheit künstlerischer Gestaltung, dass sich die Gewaltdiskussion weniger auf die zwischenmenschliche Auseinandersetzung als auf die Auseinandersetzung mit einem System, vor allem auch in seinen Symbolen, konzentriert, das sich selbst im Kampf Mann gegen Mann als übermächtiger Hintergrund erweist. Eben von diesem System werden die Reaktionen in einem spezifischen psychologischen Mechanismus determiniert, in dem es beinahe immer um erfahrene oder tätige Gewalt in Bezug auf den Klassengegner geht.¹¹

Betrachten wir die ästhetische Umsetzung der Gewaltproblematik in der Literatur der 20er Jahre, so fällt auf, dass es eine ästhetische *Bejahung* von Gewalt, im Sinne faszinierenden Machtgenusses etwa, beinahe gar nicht gibt. Zwar stampfen die Matrosen in Vladimir Majakovskijs „Levyj marš“ (Linker Marsch), 1918, millionenfach über die Meere, fassen die proletarischen Hände der Welt an die Kehle, und in seinem 1927 zum 10. Jahrestag der Revolution geschriebenen Poem *Chorošo* (Gut und schön) stehen wuchtige Szenen proletarischer Machtergreifung der Karikierung der „alten bürgerlichen Welt“ gegenüber. Diese auf dem Klassenantagonismus beruhende dichotomische Weltsicht unterteilt in historisch berechtigte und reaktionäre Gewalt, und die berechtigte Gewalt bedarf nicht des

⁸ Vgl. Wladimir Iljitsch Lenin: Gruß an die ungarischen Arbeiter. In: Werke, Bd. 29, S. 377-379: "Um die Klassen aufzuheben, ist eine Periode der Diktatur *einer* Klasse notwendig, nämlich derjenigen unterdrückten Klasse, die befähigt ist, nicht nur die Ausbeuter zu stürzen, nicht nur schonungslos deren Widerstand zu unterdrücken, sondern die auch imstande ist, mit der ganzen bürgerlich-demokratischen Ideologie zu brechen, mit all den Spießphrasen über Freiheit und Gleichheit schlechthin."

⁹ Die Schreibweise der russischen Namen erfolgt im Weiteren nach dem russischen Transliterationssystem, sofern dies in zitierten Textstellen der deutschen Übersetzung nicht anders vorgegeben ist.

¹⁰ Oder aber diese Welten werden gerichtet bzw. geordnet wie in Michail Šolochovs Roman *Tichij Don* (Der Stille Don), 1926/1940, oder in Aleksej Tolstojs Romanepos *Choždenie po mukam* (Der Leidensweg), 1920.

¹¹ Frauen scheinen aus dem patriarchalisch strukturierten Totalitarismus in der Regel ausgeklammert und stehen als *Andere* ähnlich wie Tiere oder Blumen außerhalb der Gesetze.

Rauschs. In vielen Werken verbindet sich die Gewalterfahrung mit der Kategorie des Tragischen: Die erhabene Idee muss sich in einem für das Individuum tragischen Konflikt durchsetzen, der im echt aristotelischen Sinne die ganze Persönlichkeit ergreift und mit dem Tod entweder der eigenen Person oder der geliebten Person bezahlt wird. Da dieser Verzicht für das lichte Menschheitsideal erfolgt, wird das Genre der "optimistischen Tragödie" geboren. Es handelt sich hier, wie in Batailles Hegel-Kritik ¹² beschrieben, um eine Entscheidung, in der sich das Individuum als Souverän setzt, indem es sich - auch um den Preis des eigenen Lebens - über den anderen erhebt. Ein Herr-Knecht-Verhältnis scheidet allerdings aus, weil der für den Klassenfeind stehende Andere vernichtet werden muss. Bleiben wir im Hegelschen Denken, in dem sich die Selbstvergewisserung über den abhängigen Anderen herstellt, müssten immer neue Andere, Klassenfeinde, gesucht werden.

Für die künstlerische Umsetzung dieser Konstellation eignet sich nun der Liebeskonflikt, der in der Literatur jener Zeit bevorzugt mit dem Epochenkonflikt verbunden wurde. So wird in Boris Lavrenevs Erzählung "Sorok pervyj" (Der Einundvierzigste), 1924, von der Liebesromanze zwischen einem Weißgardisten und einer Rotgardistin während des Bürgerkrieges erzählt, die als Schiffbrüchige auf einer einsamen Insel die ideologischen Gegensätze überschreiten. Die Gegensätze flammen jedoch sogleich wieder auf, als ein Schiff der "Weißen" erscheint. Die Rotarmistin erschießt den Geliebten in Wehklage. ¹³ In der Nachkriegsliteratur der 50er Jahre begegnet uns die Wiederholung solcher Konfliktkonstellation bei Ajtmatov (Vgl. Čingiz Ajtmatov: Licom k licu. Moskva 1970 [Aug in Auge. In: Tschingis Aitmatow. Novellen. Erzählungen. Autobiographie. Berlin 1974]). In den 90er Jahren gestaltet der gleiche Autor das Thema grenzüberschreitender Liebe als Ausdruck individuellen Ungehorsams. (Vgl. Čingiz Ajtmatov: Beloe oblako Čingiz Chana. [Die weiße Wolke Tschinggis Chan. Zürich 1994 bzw. in: Ders.: Ein Tag länger als ein Leben. Zürich 1991]). Die Novelle „Die weiße Wolke des Tschinggis Chan“ wurde dem Roman als Kapitel 9 aus Gründen der Zensur erst in postsowjetischer Zeit hinzugefügt.

Wird ein solcher Tod als ästhetisch tragisch nur unter einem grenzüberschreitenden Aspekt akzeptiert, so erfährt der Tod eines in Ausübung des politischen Auftrags Umgekommenen ungeteilt tragische Wertung. Da im Falle erfolgreicher Auftragserfüllung die Menschheitsmission vorangebracht wird, verbinden sich Tragisches und Optimistisches. Eine solche Verklärung erfährt z.B. der Tod der Kommissarin in Vsevolod Višnevskijs Stück *Optimističeskaja tragedija* (Die Optimistische Tragödie), 1932, die durch die Kugel eines Anarchisten fällt, nachdem sie ein ganzes Schiff gegen den Anarchismus überzeugt hat.

Dem Verständnis von Gewalt als objektiver Notwendigkeit steht ein dionysisches

¹² Vgl. Georges Bataille: Die psychologische Struktur des Faschismus: Die Souveränität. München 1997.

¹³ Der tragische Konflikt zwischen gesellschaftlichem und individuellem Glücksanspruch wird in der marxistischen Literaturtheorie mit der Entscheidung für das Glück der Gemeinschaft bzw. die Idee ins Heroische gehoben. Vgl. die Konflikttheorie Kurellas. Alfred Kurella: Konflikte verlangen Entscheidungen. In: Neue Deutsche Literatur (1967)1, S. 13, S. 68.

Vgl. auch Kratkaja literaturnaja enciklopedija, T. 3. Moskva 1968, S. 657: In Bezug auf die zentrale Figur des Romans „Der Stille Don“ heißt es hier: „Der Held [...] befindet sich in einem schweren Konflikt zwischen der alten und der neuen Lebensordnung, und er ist selbst im Verhältnis zu der ihm nahen Frau nicht frei von diesen quälenden Widersprüchen.“ (Übersetzung von mir - C. P.)

Gewaltverständnis gegenüber, das, wie etwa bei Aleksander Blok, die Revolution als Jahrtausendereignis erfüllt, in dem die Urkraft der Masse einen neuen Rhythmus kreiert.¹⁴ Ästhetische Gewaltbejahung gründet hier nicht auf der Marxschen Dialektik, sondern auf dem Vergeltungsdenken, das das Schöpferium der Masse in der Zerstörung begreift. Blok hat den Grimassen der Revolution bereits 1918 in seinem Poem *Dvenadcat'* (Die Zwölf) Gestalt gegeben, in dem Plünderung und Mord, Losung und Liebe, Großmut und Eifersucht einander ablösen und schließlich im Schlussgesang durch die Christusfigur als Symbol für Tod und Auferstehung erhöht werden.¹⁵

Auch für Isaak Babel erklang die Musik der Revolution im Krachen des Zusammenbruchs des Alten. In seinem Meisterwerk, dem Erzählzyklus *Konarmija* (Die Reiterarmee), 1923/1926,¹⁶ gewinnen Bilder des Tötens die ästhetische Dimension erhaben-kraftvoller Dynamik, stehen für die Macht eines Selbst, das in der Erfüllung historischer Mission die Neugestaltung von Welt erprobt. Aus einem solchen Blickwinkel heraus kann sich das Grausige durchaus mit dem Schönen verbinden, so, wenn sich das Blut der Abgestochenen als „schaumiger korallroter Bach“ ergießt oder ein meisterhaft ausgeführter Säbelhieb das Hirn eines polnischen Schlachta-Offiziers freisetzt, dessen emporspritzendes Geräusch sinnlich erlebt wird. Gewalt, ausgeübt im Namen der Idee und des Glücks der Menschheit, weniger als Machtausch, denn als bestätigende Selbstvergewisserung, legitimiert die Vernichtung der feindlichen Klasse als objektive Notwendigkeit, für die der Tötungsbegriff keine Anwendung mehr findet. In diesem Kontext ist die motivische Wiederholung der Rede Lenins auf der II. Gesamtrussischen Konferenz (Konferenz der Verantwortlichen Organisatoren zur Arbeit auf dem Lande, 12. Juni 1920¹⁷) als (die eigene Schuld milderndes) objektives Gesetz zu lesen. Historisch belegbar hat Lenin auf jener Konferenz die Aufgaben der I. Reiterarmee im Sieg über die polnische Schlachta und die reaktionären Kräfte umrissen,¹⁸ deren vulgärkommunistische Auslegung den Marodeuren unter Budjonny zur Rechtfertigung für Morde und Plünderungen wurde. Die Erzählfigur des Zyklus, der jüdische Dichter und Kämpfer Ljutov, sucht in den „geliebten Zeilen“ des Genossen Lenin hingegen die moralische Rechtfertigung für erfahrene Gewalt, d.h. Trost. Dass sich ihm die Lenin'sche Wahrheit auf einer „geheimnisvolle[n] Kurve der Geraden“ darstellt, erinnert an Hanna Arendts Interpretation marxistischer Dialektik: Die Wirklichkeit wird krummgebogen, bis sie dem ideologischen Lehrsatz entspricht.

¹⁴ Vgl. Bloks Nietzsche- und Wagner-Affinität, beschrieben bei Mierau. Fritz Mierau: Alexander Block in unseren Tagen. In: Alexander Block. Lyrik und Prosa. Hgg. von F. Mierau. Berlin 1982, S. 539.

¹⁵ Auf die ästhetische Funktion des Marschrhythmus für die Gestaltung des Monumentalen sei hier nur verwiesen: "Trach-tach-tach! Der Schüsse Krachen, / Das in Gassen widerhallt, / Und des Schneesturms langes Lachen, / Donnerrollend, eisigkalt."

¹⁶ Isaak Babel: Die Reiterarmee. Hgg. von Peter Urban. Zürich 1998 (Konarmija, Moskva 1926).

¹⁷ MEW Bd. 31, S. 156ff. und Bd.35, S. 435: Telegramm an den Revolutionären Kriegsrat der I. Reiterarmee.

¹⁸ Vgl. MEW Bd. 31, S. 160 und 161.

"Die Reiterarmee" ist ein lyrisches Poem ästhetischer Ambivalenz, dessen Gesamtkomposition vom Konflikt zwischen der blutig-grausamen Erhabenheit der *Revolution* und der verletzlich-schwachen Schönheit der *Tradition* bestimmt, für erstere aber entschieden wird. Hiervon künden das programmatische Sujet der Schlusserzählung "Der Sohn des Rabbi", das mit dessen Tod, und also dem Verlust der Geschichte endet, wie auch die expressive Bildkraft der Eingangserzählung "Die Überschreitung des Zbruč": Der Tross zieht als Nachhut ins besiegte Wolhynien ein, dessen orangefarbene Sonne an einen abgehackten Kopf gemahnt, dessen Geruch tropft, dessen Bäche gurgeln, dessen jüdische Haushalte zerwühlt und zerschlagen und dessen Alte getötet sind.¹⁹ Mordeten hier die Polen, tun es andernorts Budjonnys Reiter, so in den Erzählungen "Berestečko" und "Gedali", und die Befreiung der Unterdrückten gerät zur gewaltsamen Bekehrung: "Und unten ertönt noch immer die Stimme des Kriegskommissars. Voll Leidenschaft überzeugt er die staunenden Kleinbürger und die ausgeplünderten Juden: ‚Ihr seid die Macht. Alles, was hier ist, gehört euch. Es gibt keine Pans mehr.‘" Der geplünderte Trödler Gedali stellt denn auch die diesem Aufsatz vorangestellte Frage nach der menschlichen Revolution: "Weh uns, wo ist die süße Revolution?".

Der Tod des Rabbisohnes in der Finalerzählung des Zyklus löst diesen Konflikt im leninschen Sinne auf antagonistische Weise: Hohelied oder Revolverpatronen, das Porträt des Maimonides in stumpfer Seide *oder* das "knorrige Eisen des leninschen Schädels". Die Verbindung von Tradition und Fortschritt, Poesie und Revolution, Seele und Verstand, Natur und Geist, wie sie sich im Nachlass des sterbenden Juden, eines „Prinzensohns“ und Rotarmisten, findet, scheint im Realen nicht möglich. Sie ist möglich in der Bildwelt des Werkes, in der die Geliebte im Kleid der Revolution wie im Kleid des Sabbats erscheint.²⁰ Und auch die Sujetkomposition unterstützt den Poesie und Fortschritt verbindenden Gedanken: Im ausgestorben-befriedeten Raum der eroberten Kleinstadt Žitomir der Erzählung "Gedali"²¹ ist Dialog noch möglich.²² Gewalterlebnis als Befreiung von der Last der Reflexion bzw. als vom Denken unbelastete Handlung, wie dies bei Fred Lönker für Ernst Jünger festgestellt wurde und wie sich dies in der "Reiterarmee" in den Gewalthandlungen ungeschlachter Rotarmisten widerspiegelt, schließt sich aus in einem auf Dialog basierenden Miteinander, für das hier der Talmud steht. Die kommunistische Utopie von der freien Entwicklung eines jeden als Bedingung für die freie Entwicklung aller²³ aber hat monologischen Charakter, ist auf die *eine*

¹⁹ Der Fluss steht hier als Grenze zweier Welten, deren Überschreitung das Machen von Weltgeschichte symbolisiert.

²⁰ Vgl. Isaak Babel: „Gedali“. In: Die Reiterarmee. A. A. O., S. 42: „Und da bestieg er aus dem blauen Dunkel seinen Thron, der junge Sabbat.“ Babel bemüht hier das alte poetische Bild des Sabbats als der Königin und holden Braut, deren Nähe den Juden über die Alltäglichkeit hinaushebt. Vgl. auch Ders.: „Pavličenko Matvej Rodionyč, Lebenslauf“. In: Ebd., S. 80: "Ach du meine Geliebte, mein Achtzehner Jahr!"

²¹ Die Erzählung „Gedali“, geschrieben 1920, erschien zuerst in Odessa, 1923. Nach jüdischer Überlieferung wurde Gedalja, Enkel des Schafan und Sohn des Achikam, nach der Zerstörung Jerusalems 586 von Nebukadnezar zum Statthalter über die versprengten Volksreste der Juden eingesetzt und zwei Monate später von Ismael ben Netanja ermordet. Die restlichen Judäer flohen nach Ägypten. Gedalja war damit der "letzte Ritter" von Juda. Vgl. Jeremia 40, 5ff. und 41.

²² Dies zeigt sich im an den Talmud erinnernden Gespräch zwischen dem jüdischen Rotarmisten und Ich-Erzähler Ljutov und Gedali, dem Trödler.

²³ Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der kommunistischen Partei. A. a. O.: "An die Stelle der alten bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Klassen und Klassengegensätzen tritt eine Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist."

Wahrheit ausgerichtet. Dieses „Heraufbringen der möglichen Zukunftsinhalte heilsamen Sinns durch menschliche Aktivität“ wird auch bei Bloch betont.²⁴

Als Produkt der Aufklärung ist sie, die Utopie, Verkündung *und* Bekehrung. Durch ihre Verselbständigung im totalitären Staat gewinnt sie unterdrückende Funktion. Etwas abgemildert liest sich das bei Horkheimer und Adorno: "Indem er für alle Zukunft die Notwendigkeit zur Basis erhob und den Geist auf gut idealistisch zur höchsten Spitze depravierte," habe der Sozialismus das Denken preisgegeben, "alles Einzelne in Zucht" genommen und auf „Sein und Bewusstsein [...] zurück[ge]schlagen".²⁵ Babel hat durch die ästhetisch ambivalente Darstellung von Gewalt auf den Dialog gesetzt und den Zuchtmeistern künstlerisch widersprochen, wofür er übrigens wie viele andere mit dem Leben zahlte.

Ästhetische Ambivalenz in der Gewaltdarstellung verbindet die Negation schließlich aber immer noch mit der Affirmation, ein Moment, das am Ende der 20er Jahre angesichts der Eskalierung ideologischer Repression (1930: Selbstmord Majakovskijs, 1932 Auflösung aller literarischen Gruppierungen) immer weniger Gestaltung findet. Der kommunistische Protagonist leistet eher "Überzeugungsarbeit", der Klassenfeind wühlt weiter im Verborgenen und findet sich praktisch überall. Nach dem Ende von Bürgerkrieg und Intervention sowie der "Liquidierung der Kulaken als Klasse" bietet der Vorabend der Kollektivierung genügend Stoff für neuen Klassenkampf. Denkt man die Säuberungs- und Schauprozesse der 30er Jahre voraus, bestätigt sich das immer neue Auffinden feindlicher Gruppen als tödliche Konsequenz des Klassenkampfes. Wie Untersuchungen belegen, haben nicht in erster Linie ethnische, soziale, religiöse Diversitäten auf sowjetischem Boden den sowjetischen Demozid bewirkt, sondern die mit der Konzentration der Staatsmacht verbundene totalitäre Machtstruktur. Der sowjetische Demozid war ein Bestandteil des innerstaatlichen Terrors.²⁶

In Andrej Platonovs Roman *Kotlovan* (Die Baugrube), 1929/30,²⁷ warnt ein zur Liquidierung ausgesonderter Kulak: "Passt bloß auf! Heute beseitigt ihr mich, und morgen werdet ihr selber beseitigt. Zu guter Letzt kommt bloß noch euer oberster Mensch im Sozialismus an." (123) Im "Im Jahr des großen Umschwungs", spricht: dem "Beginn der durchgängigen Kollektivierung" macht sich ein gleichgeschalteter Menschenapparat mit Schaufel und Spaten an das Ausheben der Baugrube für ein "proletarisches Gemeinschaftshaus des Kommunismus", das auf Grund immer neuer Direktiven nie beendet wird. Einzige Verwendung findet die Erdgrube als Grab für das tote Mädchen Nastja. Damit avanciert der Roman zum Requiem auf die Utopie.²⁸ Vor

²⁴ Vgl. Ernst Bloch: Abschied von der Utopie. Vorträge. Hgg. und mit einem Nachwort von H. Gekle. Frankfurt am Main 1980, S. 55.

²⁵ Max Horkheimer/Theodor Adorno: Dialektik der Aufklärung. Leipzig 1989, S. 56.

²⁶ Vgl. hierzu Hartmut Böhme: Gewalt im 20. Jahrhundert. Demozide in der Sicht von Erinnerungsliteratur, Statistik und qualitativer Sozialanalyse. In: *figurationen. gender. literatur. kultur.* (1999)1, S. 139-157. Böhme nennt eine Zahl von 61,9 Mill. Menschen, die in der Sowjetunion von 1917 bis 1987, konzentriert zwischen 1929 und 1953, ermordet worden sind. Davon waren 54,7 Mill. Bürger des eigenen Staatsgebildes.

²⁷ Andrej Platonov: Die Baugrube. In: Ders.: Die Baugrube. Das Juvenilmeer. Dshan. Romane. Berlin 1989, S. 5-166 (russ.: *Kotlovan*. In: *Novyj mir* (1987)6).

²⁸ Das gleichgeschaltete sterbende Kind ist unfähig zum Neubeginn, da seine ideologische Präparierung jedes naiven Blickwinkels entbehrt: "... die schlechten Menschen müssen alle totgeschlagen werden."; "Sterben müssen bloß die Kulaken, du Esel." (Ebd., S. 76, S. 133). Andererseits ist das Kind nicht lebensfähig ohne das mütterliche

allem aber ist er als *Groteske* zu lesen, die sich herstellt, wenn ideologische Aussagen buchstäblich genommen werden und, in die Praxis umgesetzt, die Idee gewaltsam verkehren. Erschrecken und Erstaunen bei der Darstellung des Ungeheuerlichen werden durch Lakonismus und Euphemismus einerseits, phantastische Elemente und Beschreibungen des Grausigen, Dämonischen andererseits und die Symbolkraft der Rede als Ausdruck des Terrors durch Sprache freigesetzt: "Deshalb müssen wir jeden in die ätzende Lauge des Sozialismus tunken, damit ihm das kapitalistische Fell in Fetzen vom Leibe fällt, damit sein Herz die Glut des Lebens am Feuer des Klassenkampfes spürt und damit daraus Enthusiasmus entspringt." (64)

Ähnlich wie in Isaak Babels "Konarmija" folgt die Gewalt dem Gesetz der Ausscheidung von Schädlichem oder überflüssigem zugunsten der Bewegung für die Geburt einer neuen Menschheit.²⁹ Anders als dort entbehrt der Tötungsakt der ästhetischen Wertung, ist statt Lust an der Selbstvergewisserung kräftezehrende Arbeit: "Im weiteren Verlauf versetzte Tschiklin dem Aktivisten in aller Ruhe einen manuellen Stoß vor die Brust, ... Im Körperinneren des Aktivisten erknisterten irgendwelche Knochen, und der ganze Mensch sackte zu Boden; Tschiklin betrachtete ihn befriedigt, als habe er soeben ein unaufschiebbar nützliches Werk vollbracht." (145) Der Prozess des Aussonderns, Säuberns und Liquidierens hat einen solchen Kräfteverschleiß verursacht, dass es zum eigentlichen Produktionsprozess nicht mehr kommt: *Liquidieren ist Tätigsein*. Der Arbeiter erscheint als Arbeitssklave³⁰ in einem Produktionsprozess vergesellschafteten Eigentums, unterworfen der Ideologie, nicht dem Eigentümer. Der Raum ist ein durch endlose Gewalt und Verformung erschöpfter Körper. Das betrifft die materiellen Ressourcen wie herumliegendes Baumaterial oder den toten Natur- und Kulturraum. Das verwesende Gras und die nackte Erde (21), die tote *Massentrübe* der Milchstraße (83) und die schwere unterirdische Wolke (91), ein düsterer Nachthimmel (114), ein Mond so wüstenleer (125), die Nacht erhaben und eisig (133), ermattete Vögel, deren Gesang Klage ist (28), Kadaver von Kühen und Pferden, aufsteigende schwarze Fliegenschwärme im zu vergesellschaftenden Dorf stehen für den Tod des Raums. Die Differenzlosigkeit der Masse³¹, erzogen in täglicher Dressur durch Marschmusik und Arbeitsappell, zeigt das Ergebnis der Unterwerfung der gelehrigen Körper durch Überwachen und Strafen³². Gerade die Arbeit, über deren Bedeutung für die Menschwerdung sich die

Prinzip. Die Mutter ist als Angehörige der "Burshiu" verhungert, das fiebernde - und also sich ideologisch nicht mehr kontrollierende - Kind ersehnt die Mutter, deren Knochen es umarmen möchte.

²⁹ Vgl. Hanna Ahrendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. A. a. O., S. 708.

Dagegen orientierte Lenin auf Einbeziehung durch Umerziehung. Vgl. Wladimir Iljitsch Lenin: Der 'linke Radikalismus', die Kinderkrankheit des Kommunismus. 1920. In: Ders.: Werke, Bd. 31, S. 103: "... man kann die bürgerliche Intelligenz nicht fortjagen und vernichten, sondern muss sie besiegen, ummodelln, umwandeln, umerziehen, genauso wie man in langwierigen Kämpfen, auf dem Boden der Diktatur des Proletariats, auch die Proletarier selbst umerziehen muss ..."

³⁰ Die „Produktivkraft Mensch“ ist erschöpft, mürrisch, elend, schüchtern, gefügig. Die zunächst als Protagonist auftretende Figur des Arbeiters Vojščich, entlassen wegen "selbständigem Denken am Arbeitsplatz", verliert mehr und mehr ihre Differenz und geht schließlich in der Masse auf.

³¹ Vgl. Georges Bataille: Die religiöse Macht. In: Die psychologische Struktur des Faschismus: Die Souveränität. A. a. O., S. 61: "Die kommunistische Bewegung ist im Prinzip ohne Einschränkung eine Maschine, um die Differenz zwischen den Menschen abzuschaffen."

³² Vgl. „die Disziplinierung der gelehrigen Körper“ bei Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1994.

kommunistische Gesellschaft definiert,³³ wird in einem Chronotopos sisyphushafter Bewegung, als die sich das kräftezehrende, ergebnislose Graben darstellt, grotesk verfremdet. Denn außer den Resultaten der Gewalt, dem Tod, gibt es kein Ergebnis.

Untersuchungen zum Autor sprechen von einer Homo-textualität seiner Erzählweise, worunter die Beschreibung nur *einer* Weise menschlichen Austauschs zu verstehen ist, eine gerade für die Gewaltproblematik interessante Beobachtung, denn der Logik der Utopie entsprechen homosoziale Welten. In der *Baugrube* versuchen Männer, Mutterfunktion zu erfüllen, indem sie die Ikone Kind in Gestalt der kleinen Nastja durch Einhauchen von Wärme, durch Füttern und Wickeln am Leben zu halten suchen. Die Mutter selbst, einzige episodische Frauengestalt des Romans, ist verhungert. Es gibt auch keine Frauen im Roman. Denn die durch Arbeitsdressur und Terror bestimmte Ordnung ist zugleich eine Welt doppelt verlorenen Dialogs, der im fehlenden Moment der Fruchtbarkeit die Zukunft fehlt.

Die Bewegungslosigkeit, in der sich eingerichtete Gewalt hier repräsentiert, wird in Evgenij Zamjats Roman *My* (Wir), 1920³⁴, vom Autor selbst als ein Zustand der Entropie beschrieben.³⁵ In diesem Zustand hat sich die in der Ideologie zum Gesetz erstarrte Idee zum Naturgesetz erhoben.³⁶ Die durch Dressur herbeigeführte Gleichschaltung in Zamjats Antiutopie vereint jedoch im Unterschied zu Platonovs Groteske absurden Arbeitseifers hohe Technisierung, Arbeitsproduktivität und relativen Wohlstand. Alleinige Analogiesetzung zum sowjetischen Staat wird dem Anliegen des Werkes also nicht gerecht, das auch die Gefahren der Industriegesellschaft als Ganzes ins Spiel bringt. Der Zustand der Starre wird hier gesprengt, indem die Erzählerfigur einen Konflikt austrägt, der sich in der dichotomischen Konstellation Kultur vs. Natur bewegt. Er ist aufgebaut als innerer Disput zwischen *Freiheit* und *Ordnung*. Freiheit steht für Unordnung, exemplifiziert in den Sinnen (Farben, Düfte, Rausch [Alkohol, Zigaretten]), im individuellen Gefühl (Liebe, Mitleid) und dessen Folgen (die "Krankheit Seele", unerlaubte Schwangerschaft) sowie der Kunst. Individualität ist Grenzüberschreitung.³⁷ Die zentralen Raumoppositionen Grüne Mauer als Abgrenzung gegenüber der "wilden, unbekannten Weite" und Einziger Staat spiegeln sich in den Figurenbeziehungen wider, sinnbildhaft erfasst im Gegensatz zwischen dem ICH und dem WIR. Für das ICH steht der

³³ Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, II.: "In der bürgerlichen Gesellschaft ist die lebendige Arbeit nur ein Mittel, die aufgehäufte Arbeit zu vermehren. In der kommunistischen Gesellschaft ist die aufgehäufte Arbeit nur ein Mittel, um den Lebensprozeß der Arbeiter zu erweitern, zu bereichern, zu befördern."

³⁴ Jewgenij Zamjatin: *Wir*. Köln 1984 (¹1958). Russ: 1929 stark gekürzt in russischer Emigrantenzeitschrift, englisch 1925.

Ein ähnliches Thema hat Brjusov 1905 in der "Respublika južnogo kresta" (Die Republik des Südkreuz) gestaltet. Hier erkrankt eine in Gleichschaltung geordnete Stadt an der „Widerspruchskrankheit“, die Chaos und Untergang einleitet. Valerij Brjussow: Die Republik des Südkreuz. In: Nur der Morgen der Liebe ist schön. Berlin 1987, S. 78-102.

³⁵ Evgenij Zamjatin: *My*. In: Sočinenija, Moskva 1988, S. 112 sowie Jewgenij Zamjatin: *Wir*. A. a. O., S. 154.

³⁶ Bloch bestimmt Ideologien im Sinne bloßer Gesellschaftsrechtfertigung und ohne jeglichen utopischen Zuschuss. Vgl. Ernst Bloch: Abschied von der Utopie. A. a. O., S. 66 und 69.

³⁷ Hiermit korrespondiert die Raumsymbolik. Das Gesicht der Geliebten des Ich-Erzählers gleicht im spitzen Winkel zwischen Augen und Nase einem X, das der offiziellen Sexualpartnerin einem O. Dieses Bild der überkreuzten Geraden verbindet sich motivisch mit der Überschreitung der Grenze des Einzigen Staates, während das des Kreises stete Begrenzung impliziert.

Konstrukteur des Weltraumschiffes "Integral", das die Gesetze des Einzigen Staates in den Kosmos übertragen soll: das WIR verkörpert sich in der Masse. "Ich kann nur das wiedergeben, was ... WIR denken," heißt es zu Beginn. Seine Tagebuchaufzeichnungen jedoch zwingen den Wissenschaftler zur Eigenbewertung. Es handelt sich hier um einen für den Intellektuellen im totalitären System typischen, durch Geist und Phantasie beflügelten Widerspruch gegen das Diktat und die gleichzeitige Furcht vor dem Verlust der Einstimmigkeit, von Ahrendt im "Selbstzwang deduzierenden Denkens" gefasst.³⁸ Zur Grundlage des Erzählens wird also die Furcht vor einer Verwicklung in Widersprüche, die die Einheit mit der Ordnung in Frage stellen bzw. aufheben könnte. Konfliktauslösende Funktion gewinnen dabei die (unerlaubte, weil unkontrollierte) Liebes- und Schreiberfahrung. Schreiben und Lieben als individuelle Erfahrungen, die der Nummern-Mensch verleugnen muss, will er in den Einheitszustand zurückfinden, geraten zur Häresie. Die Verleugnung des Individuellen verbindet sich im Text in einem permanenten Prozess mit der Vernichtung des Andersartigen. Liebe wird möglich nur im Verbund mit Grenzüberschreitung in den anderen Raum oder die andere Existenz, den Tod. Die Geliebte des Erzählers gehört zur Widerstandsgruppe, die sein Werk, das Integral, und damit die totalitäre Struktur der Ordnung vernichten will. Die Bilder ihres nach hinten geworfenen Halses in der Umarmung und der hinzurichtenden Personen in der Todesmaschine³⁹ verkörpern in ihrer motivischen Reihung eine immanente Präsenz von Tod und Gewalt in der das Gesetz herausfordernden Liebesbeziehung.⁴⁰ Da es sich um das Gesetz einer totalitären Gesellschaft handelt, verbindet sich mit seiner Übertretung tödliche Strafe. Gleichzeitig schürt das Verbot die Lust: Die Umarmung ist nicht nur Grenzüberschreitung des Gesetzes, sondern auch, durch permanente Präsenz des Todes, ständige Versuchung des Anderen. So erscheint die reale Hinrichtung der Geliebten durch den schließlichen Verrat des Ich-Erzählers nur folgerichtige Konsequenz verbotenen Suchens. Der Geliebten Leib ist der doppelt veräußerte Körper des ICH, der zerstört werden muss, um zur Vereinigung mit dem Einzigen Staat als anderer Form des Orgasmus zurückzufinden.

In Boris Pilnjaks vielfach befehelter Erzählung "Povest' nepogašennoj lunny" (Geschichte vom nichtverlöschten Mond), 1926⁴¹, ist das Faktum der Todesart selbst zufällig, der tödliche Ausgang indes gewiss. Das Sujet war eine Anspielung auf den Tod des Armeegeneral Frunze, der sich 1924 auf Stalins Befehl einer Magenoperation unterzog und zu Tode kam.⁴²

³⁸ Hanna Ahrendt: Ideologie und Terror. Eine neue Staatsform. A. a. O., S. 722.

Jurij Trifonov hat dieses Motiv der Legitimation von Gewalt im Namen der Idee in seinem 1987 postum erschienenen Roman *Isčeznovenie* (Das Verschwinden) als selbstmörderisches Phänomen der Blindheit in den Reihen der bolschewistischen Altkader gestaltet.

³⁹ Vgl. Evgenij Zamjatin. *Wir*. A. a. O., S. 94, 96 und S. 48, 128, 198, 203, 204, 211.

⁴⁰ Vgl. Kristeva: Romeo und Julia: Das Paar der Haßliebe. In: Geschichten von der Liebe. Frankfurt am Main 1989, S. 201-216. Kristeva untersucht Paare außerhalb des Gesetzes in der Literatur und deren Befriedung, sobald das Verlangen durch das Über-Ich-hafte Gesetz legitimiert wird.

⁴¹ Boris Pilnjak: Die Geschichte vom nicht verlöschten Mond. In: Sowjetliteratur (1989)9 (russ.: Povest' nepogašennoj lunny. Moskva 1926 bzw. Znamja (1987)12).

⁴² Stalin hat Pilnjak die Erzählung nie verziehen, obwohl dieser sich im Vorwort von jeglicher Analogie distanziert hatte, und sie mag ein Grund für die spätere Ermordung des Schriftstellers gewesen sein.

Was Zamjatin explizit im Terror des Glückszwangs beschreibt, wird bei Pilnjak über Bilderfülle und Ornamentalik vermittelt. Gewalt erscheint als dämonisches, gespenstisches Element innerhalb des Widerstreits von (objektiven) Mächten, in denen sich der Mensch, ob Täter oder Opfer, als Statist bewegt. Die Gewalt in der Erzählung folgt dem Gesetz, für dessen Zuschlagen es keines Motivs bedarf und das auch keinerlei psychopathologisches Lustempfinden auslöst. Die Täterfigur erscheint gesichtslos, entindividualisiert; das Opfer, mit Foucault, überwacht und gestraft,⁴³ wird zur Nummer gepresst. Mit dem Armeekommandeur Gavrilov wird nun der Souverän unterworfen. Damit vollzieht sich der bereits angedeutete Kreisschluss totalitärer Selbstvernichtung, der zur *absurden Tragödie* gerät. Die in die Selbstbewegung des Systems eingeschlossenen Opfer und Täter (über Gavrilovs Täterbezüge informieren Rückblenden) verbleiben letztlich ohne subjektive Macht.⁴⁴ Im Operationsbefehl der Zentrale verbirgt sich kein persönlicher Vernichtungswunsch, sondern die Einsicht in eine scheinbar objektiv determinierte Notwendigkeit: "Die Revolution verlangt das." In seiner Namen- und Gesichtslosigkeit und der *aufrechten* Starre (der "Aufrechte") erscheint der Vertreter der Macht als entindividualisierter, abgerichteter Körper, der schon hinter sich hat, wozu der kraftvoll-dynamische Körper des Opfers abgerichtet werden soll. Über die Bildsymbolik („nummerierte Krankenhauspantoffeln", Hemd mit Bändern statt mit Knöpfen, Tuch über die Augen, Festschnallen des Körpers), gerät die Operationsvorbereitung zum Verhaftungssujet und der Operationsprozess (Einschläferung, Atemnot, Herzschock) zum Mord. Die von einem Zimmernachbarn aufgefangenen Klopfzeichen des Sterbenden stehen für den gefängnishaften Raum. Das unreal Gespenstische verdeutlicht sich in einer surrealen Raumsymbolik: Stille, Formel, Bewegungslosigkeit im "Haus Nr.1", der Parteizentrale; opportunistisches Außerkraftsetzen der Naturgesetze im Professorenkollegium der Klinik, dem "Haus Nr.2" („... wie bei den bolschewistischen Schauprozessen, Parade mit Musik", sagt ein Arzt).

Es gibt im Roman zwei Ausbruchsversuche, die, einem der ornamentalen Prosa entsprechenden Sujet der Wiederholung und Reihung entsprechend, Täter- und Opfersituation deckungsgleich verbinden: Gavrilov fährt vor seiner Operation im Rennwagen vor die Tore der Stadt, d.h. *raus* aus der Ordnung. In die gleiche Richtung und mit den gleichen Worten ("Raus aus der Stadt - im höchsten Tempo!") bewegt sich der "Aufrechte" nach dem Tod des einstigen Freundes. Dabei steht der Schnelligkeitsrausch als einzige Möglichkeit der Selbstbestimmung und die (wenigstens imaginierte) Befehlsverweigerung: „[...] weil dieses Rasen," so Gavrilov, „dieses Vorwärtseilen das ist, weswegen man leben sollte."

Der über die Sujetkomposition hergestellte Kontrast zwischen dem gesunden, lebensvollen Mann im Eingangsbild⁴⁵ und dem zerquälten Toten im Finale steht für ein weiteres Requiem

⁴³ Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. A. a. O.

⁴⁴ Hanna Ahrendt spricht von einer Präparierung, die den einzelnen gleich gut für die Rolle des Vollstreckers wie für die des Opfers vorbereiten kann. Vgl. Hanna Ahrendt: A. a. O., S. 716.

⁴⁵ Gavrilov wird in einem Sonderzug aus dem *Süden* in die Stadt beordert. Der Kontrast zwischen der grauen Stadt und der sinnlichen Faszination des Südens, erfasst in den Bildern der Früchte, Blumen und des roten Weins sowie deren aromatischem Duft im Eisenbahnwaggon des Armeekommandeurs schafft eine Vorahnung für den kommenden Anschlag auf das Leben.

auf die zur Fratze gewordene Utopie, in der die Assoziation der freien Individuen durch das Gegeneinander der *verlassenen* Individuen ersetzt worden ist.

Hanna Arendt hat die Verlassenheit als wesentliches Kennzeichen der Subjektbefindlichkeit im totalitären Regime beschrieben. „Das Einzige, was in der Verlassenheit als scheinbar unantastbar sicher verbleibt, sind die Elementargesetze des zwingend Evidenten, die Tautologie des Satzes: zweimal zwei ist vier.“ (729) So schreibt auch Gavrilov, bevor er zur OP geführt wird: "Klistier = nicht comme il faut." Mehr ist nicht zu sagen.

Vladimir Tendrjakov, "moralischer Wahrheitssucher" der Stagnationszeit der 70er und frühen 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, hat das Problem von Gewalt und Utopie in seinem zu Beginn der 70er Jahre geschriebenen Roman *Revoljucija, Revoljucija, Revoljucija* (Mein Gespräch mit Lenin und Marx, 1991)⁴⁶ auf den Punkt gebracht. Unter Berufung auf Einsteins Äußerung vom Drama der Ideen in der Physik hebt er das Drama jener Ideen hervor, die Gesellschaftsbewegungen bestimmen wollten: "Schlimmere Dramen durchleben die Ideen, die aus dem Bestreben geboren werden, die menschlichen Beziehungen zu verstehen und zu verändern."

Damit sind sie, die Utopien, allerdings nicht gestorben.

⁴⁶ Vgl. Wladimir Tendrjakow: Meine Gespräche mit Lenin. In: Ders.: Mein Gespräch mit Lenin und Marx. Berlin 1991, S. 5-195 (russ. Erstveröffentlichung 1990).